KUNSTCHRONIK
MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE
MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG
5. Jahrgang *März 1952* *Heft 3*

DIE 6. QUADRIENNALE D'ARTE IN ROM UND DAS ITALIENISCHE AUSSTELLUNGSWESEN

Im Gegensatz zur umfassenden Internationalität der alle zwei Jahre veranstalteten *Biennale* in Venedig, konzentriert sich die für jedes vierte Jahr projektierte *Quadriennale* in Rom auf die Moderne des eigenen Landes. Nach Jahren war es möglich, das für militärische und Verwaltungszwecke mißbrauchte Ausstellungsgebäude in der Via Nazionale in Rom seiner eigentlichen Bestimmung zurückzugewinnen. Dadurch kann die Quadriennale heuer erstmalig wieder in jener Riesenhaftigkeit durchgeführt werden, die überhaupt nur in Italien Parallelen hat (Biennale in Venedig, Triennale in Mailand; vgl. auch den Bericht des Vf. „Die 25. Biennale in Venedig", Kunstchronik III 1950, S. 190 ff.). Gewiß liegt die Bedeutung einer Ausstellung nicht in ihrer Größe; im Gegenteil: Mammuthaftigkeit kann die Übersicht beeinträchtigen. Trotzdem fragt man nach den Gründen, die Italien befähigen, jedes zweite Jahr der Welt *den* großen, methodisch seine Schwerpunkte bald hier bald dort setzenden Überblick über die Weltkunst zu bieten und die es jetzt instandsetzen, in Intervallen von vier Jahren einen so umfassenden Rechenschaftsbericht über die eigene Produktion abzulegen. Da man sicher sein kann, daß dabei keine wesentliche Erscheinung unbeachtet blieb, nimmt man mancherlei als notwendiges Übel gern in Kauf, was für sich betrachtet nebensächlich ist.

Wesentlich scheint bei solchen Gelegenheiten jenes allgemeine Zusammenwirken, das in Deutschland unbekannt ist, das aber als vorbildlich betrachtet werden muß, wenn immer man die Erreichung auch allgemeiner Wirkungen für wünschenswert hält. Ein Ehrenpatronat des Staats- und Ministerpräsidenten sowie sämtlicher Minister, vielleicht sogar ein ähnlich großzügiges Zusammenfließen von Geldpreisen aus den verschiedensten öffentlichen und privaten Kassen wäre wohl auch hierzulande bei ähnlichem Anlaß denkbar; aber der Anlaß kommt gar nicht zustande, infolge der ganz anderen Struktur unseres Kunstbetriebes. Das Zusammenwirken von zwei Momenten ergibt bei einer Analyse der vorbereitenden

Kommissionen als ausschlaggebend für den Aufbau solcher Ausstellungen: Die unmittelbare und zumindest nach außen hin harmonische Verbindung von Künstlern und Kunsthistorikern — und zwar jener Kunsthistoriker, die den stets wünschenswerten intensiven Kontakt mit der Moderne besitzen, und jener Künstler, für die Ausstellungsarrangements und kritische oder pseudohistorische Betätigung nicht mangels eigener Produktionskraft ein willkommenes Ersatzfeld ihrer Betätigung darstellen, sondern der anerkannt führenden und bahnbrechenden Meister. Zweites Moment: die praktische Arbeit der Kunsthistoriker in der ministeriellen Kunstverwaltung — in Italien der Direzione Generale delle Belle Arti. Abgesehen von der allein dadurch ermöglichten Gesamtorganisation dieser Ausstellungen resultiert aus dieser Zusammenarbeit einer Elite auch die Selbstverständlichkeit, mit der die großen italienischen Ausstellungen immer beides: zeitgenössisch-aktuell *und* retrospektiv sind. Auch aus den programmatischen Erklärungen anläßlich dieser Quadriennale ging die Bewußtheit hervor, mit der durch die Verbindung des Neuen mit dem Vorhergehenden zweierlei prinzipiell angestrebt wird: Erstens soll auch jenes Publikum angezogen und damit zum Heute geführt werden, das bislang erst bis zum Verständnis des Gestern vorgedrungen war; unmittelbare Vergleichsmöglichkeit soll ihm den Beweis erbringen, daß gegenüber dem geschätzten Vorangehenden kein Qualitätsverlust vorliegt. Zweitens soll demonstriert werden, daß Kunst der Gegenwart grundsätzlich und unmittelbar an die jüngste Vergangenheit anschließt und damit die Kontinuität der Kunst überhaupt unbezweifelbar ist.

Im vorliegenden Fall sind aus den retrospektiven Abteilungen der Ausstellung besonders hervorzuheben: Eine Übersicht über die italienische Malerei des 19. Jahrhunderts, die italienische Karikatur des Ottocento, Bozzetti und Gemälde von Canova, V. Gemito, Fattori, F. P. Michetti, L. Viani, ganz besonders aber ca. 50 Werke Modiglianis und Plastiken von Arturo Martini. Diese historischen oder Gedächtnis-Ausstellungen nehmen 20 von den ungefähr 110 Sälen ein; im ganzen werden ungefähr 2500 Werke von 1000 Künstlern gezeigt. Hervorzuheben sind durch größere Werkgruppen diesmal: *Die Maler:* Carrà, Tosi, Spazzapan, Prampolini, Pirandello, Maccari, Tamburi, Romagnoli, Bartolini, De Chirico (mit neuesten Bildern), Maugeri († 1951), Balla, Butera, Ziveri, Mafai, Donghi, Guzzi, Saetti, Purificato; *Die Bildhauer:* A. Sani, F. Messina, Manzù, Greco, Guerrisi, Fazzini, Martinez († 1951), De Felice, O. Gallo, A. Biancini, S. Li Rosi, Mascherini, Quinto Martini; *Die Graphiker* und Zeichner: Ciarrocchi, Viviani, C. A. Petrucci, A. Donna, Aldo Salvadori, F. Clerici.

Erwähnenswert scheint noch, daß eine so gebieterisch Aufmerksamkeit fordernde Ausstellung auch abends geöffnet sein muß (werktags bis 21, sonntags bis 23 Uhr!). Anläßlich der Ausstellung wird ein großer Farbfilm „von Carnevali (gen. il Piccio) (1804 — 1873) bis Modigliani" — unter Mitwirkung der offiziellen Stellen — gedreht. Die „Documento-Film-Gesellschaft" stellte einen größeren Betrag für Ankäufe auf der Ausstellung zur Verfügung.

Bernhard Degenhart

REZENSIONEN

HANS WEIGERT: Geschichte der europäischen Kunst. Bd. 1: 544 S.; Bd. 2: 544 Abb. Stuttgart (1951), W. Kohlhammer Verlag.

Eine Kunstgeschichte, die mit dem Gedanken der europäischen Einheit Ernst macht, ist *fällig* geworden. Man hatte sich bisher mit einem polyhistorischen Gänsemarsch der Nationen begnügt, wobei die eigene den Vortritt haben mußte. Eine rühmliche Ausnahme hatte Richard Hamann gemacht, als er 1932 seine „aus einer einzigen Erfahrung und Überzeugung" gestaltete „Geschichte der Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart" vorlegte. Es ist zu begrüßen, daß sein Werk nunmehr in dritter Auflage wiedergekehrt ist. *Vor* dieser war bereits im deutschen Sprachgebiet unserer Nachkriegszeit eine neue Gesamtdarstellung erschienen (vgl. vom Schreiber dieser Besprechung: „Eine europäische Kunstgeschichte" in „Das literarische Deutschland", Nr. 24, Jahrg. II). Ihr Verfasser, der Züricher Architekt und Kunsthistoriker Peter Meyer, ist Schweizer. Damit war ihm ein übernationaler Standpunkt gleichsam selbstverständlich sowie eine Reiseerfahrung, die uns erst langsam wieder möglich wird. Trotzdem ist es keineswegs überflüssig, daß uns jetzt auch ein Deutscher eine Geschichte der europäischen Kunst beschert hat. Hans Weigert, Autor einer (freilich in unersprießlichem Klima entstandenen) gesamt*deutschen* Kunstgeschichte, bringt für seine Aufgabe gute Voraussetzungen mit. Er besitzt den Blick für das Wesentliche, ist der geborene Didaktiker und dazu ein Schriftsteller, welcher mit leichter Hand die stil-, künstler- und werkgeschichtlichen Daten und Beziehungen in ihren geistesgeschichtlichen, politischen und sozialen Rahmen zu fügen weiß. Geschichtsphilosophische Leitmotive regen den Leser zu überschauendem Nachdenken an. Daß Weigerts Werk unter denkbar ungünstigen Umständen abgefaßt werden mußte, merkt man ihm nicht an.

Die Epoche seiner Darstellung ist die christliche, ihr Raum der abendländische, in welchen er mit dem byzantinischen auch den altrussischen einbezieht. Als „geschichtlichen Auftrag" eines Zeitalters, das mit der altchristlichen Kunst beginnt und, nach des Verfassers Meinung, in unserem Zeitalter zu Ende geht, betrachtet Weigert die „Versinnlichung der christlich-mythischen Überwelt und die ästhetische Wiedergewinnung der diesseitigen Welt". Das erstere ist wesentlich Anliegen des Mittelalters (und Vormittelalters), das zweite Sache der Neuzeit — wobei das zweite im ersteren schon vorbereitet wird, während das erste im zweiten weiter wirkt. In der mittelalterlichen Kunst haben wir je einen einheitlichen Impuls, den Weigert, Pinder'sche Anregungen auswertend, mit biologischen Entfaltungen, gelegentlich auch mit einer ballistischen Kurve vergleicht. Der gleiche Impuls hatte sich schon in der abendländischen Antike ausgelebt — hier noch frei von Überlagerung vorangegangener Epochen. Er verläuft dreistufig (Pinders „Stufengleichheit"), wobei eine gewisse Anziehungskraft früherer Stufen auf „gleiche" in späteren Epochen wirkt. Immer handelt es sich um einen Anstieg von der typisch „archaischen" Stufe zur

klassischen Kulmination und um ein (nicht wertmäßig zu verstehendes) Absinken der Lebensbahn. Was das Mittelalter angeht, so integriert sich etwa um das Jahr 1000 aus der Akkumulation von spätantikem Formerbe (dazu aus der Unverbrauchtheit des nordisch-bronzezeitlichen Volkstums) eine neue, freilich nur noch *relative* Altertümlichkeit. Auf ihr baut sich der romanische Stil auf, dessen Entelechie die Frühgotik bildet, diese eigenständig mittelalterliche Verkörperung des „Klassischen", Spiegel des Ordo-Ideals, als Gipfel zugleich auch die Vorbedingung abgebend zu dem Stilphänomen der späteren und spätesten Gotik. Sozial- und auch tiefenpsychologisch entsprechen dem drei typische Bewußtseinsstufen. Die erste nennt Weigert die *magische*, eine Haltung, die er bereits als integrierenden Faktor in seiner Arbeit über das germanische Ornament (Pinderfestschrift) herauszuarbeiten versucht hat. Diese Seelenverfassung wird jetzt allgemein zu der „archaischen" Kunst von der Vorzeit bis zur romanischen Epoche in Beziehung gesetzt — wobei unter Magie Apotropäik, Bann- und Abwehrzauber verstanden wird. Auf die magische Stufe folgt etwa um 1200 die typisch mythische im Mittelalter. Die letzte Phase bringt den Durchbruch des Erfahrungswesens, würde also der spätgotischen Stilstufe entsprechen. Nun tritt freilich die neue realistische Gesinnung viel reiner in der Kunst Italiens hervor, die aber bei Giotto, in der Franziskanergotik, später in der ausdrücklich so genannten Frührenaissance eher einen neuen Anfang bildet, welcher sich dem gleichzeitigen Ausleben der nordischen Gotik gegenüberstellt. An den Beginn einer neuen Kurve denkt auch Weigert. Sonst würde er nicht auch fernerhin von einer „Stufengleichheit" auch mit dem Altertum sprechen, indem er etwa eine Hille Bobbe mit der Trunkenen Alten, die Alexanderschlacht mit Rubensgemälden, Tanagra-Figürchen mit Skulpturen von Falconet, den Weg vom Palazzo Pitti zum Palazzo Farnese mit dem von der frühromanischen Kirche zur gotischen Kathedrale vergleicht. Das Barock des 17. Jahrhunderts ist entelechetisch schon in der klassischen Hochrenaissance enthalten, so wie diese als gerichtete Spannung in der Frührenaissance angelegt war. Auch im Norden bildeten sich ja inmitten der spätgotischen Auflösung Zellen archaischer Reintegration — gleichfalls auf der neuen Ebene des perspektivischen Illusionismus: so etwa in der altniederländischen Malerei besonders deutlich bei einem Dirk Bouts, einem Gerard David, deren koordinierende Figurenreihung der altertümlich-epischen Weise eines Piero della Francesca verglichen werden darf. Da sich die Archaik im 15. Jahrhundert gerade auch den neoempirischen Strömungen verbunden zeigt, scheint die Verbindung der drei Stilstufen mit jenen drei Bewußtseinslagen für die Neuzeit zu versagen. Weigert hätte indessen darauf verweisen können, daß sich selbst in dieser, wenn auch ohne die früher ziemlich genaue Verzahnung mit den drei Stilphasen, jene Abfolge der Bewußtseinsphasen zeigt — wenigstens andeutungsweise. Man übersieht meistens, daß der Aufbruch zum Erfahrungswesen auch eine Erneuerung des spätantik-magistischen Aberglaubens gebracht, daß faustisch-paracelsische Naturmystik sich dem neuen Wirklichkeitserleben verbunden hat. Sie lieferte einen bestimmten Beitrag zur Kunst der Uebergangszeit. Mit der Hochrenaissance und freilich noch

tief in das Barock hinein erneuerte sich dann, während jenes magistische Naturgefühl abklang, noch einmal eine gewisse Beziehung zu mythischem Erleben. Bis mit der eigentlichen Aufklärung, anfangs parallel mit Spätbarock und Rokoko, der große empiristische Antrieb entscheidend durchbrach.

Versuche, in der Entwicklung der Kunst (die ja selber eine „zweite Natur" darstellt) sowohl in der organischen wie in der mechanischen Welt vorgebildete Entfaltungsrhythmen wieder zu erkennen, dürfen nicht zu dogmatischer Einzwängung verleiten. Weigert weiß das wohl. So läßt ihn die Barock-Idee keineswegs die friedvolle Insel der malerischen Klassik bei dem späten Rembrandt übersehen, bei einem Vermeer sowie überhaupt in der Malerei um 1650, womit auch der Klassizismus der Baukunst in diesem Jahrhundert zusammenhängt.

Die Qualitäten von Weigerts Kunstgeschichte liegen überhaupt keineswegs nur in solchen interessanten Beiträgen zu einer „Biologie des objektiven Geistes" im Spiegel der Kunstentwicklung. Ein nicht geringerer Vorzug ist zum Beispiel darin zu suchen, daß innerhalb der generellen Kunstgeschichtsschreibung endlich einmal der *Ikonographie* ihr Recht eingeräumt wurde. Das Kapitel „Der Inhalt der mittelalterlichen Bildkünste" kann in dieser Beziehung als vorbildlich gelten. Erhellend wirkt weiter die Belesenheit des Autors in den Quellenschriften zur Kunstgeschichte. Dazu kommt das Einprägsame so mancher Einleitungen oder Einzelbeobachtungen — etwa der Abschnitt, welcher die nordische Baukunst und Ornamentik des späten 16. Jahrhunderts aus dem Manierismus ableitet, die Uebersicht der Grundlagen der Barockkunst, weiter die Gegenüberstellung eines Josef Anton Koch mit C. D. Friedrich, die Bemerkungen über den Neomanierismus bei Füssli und Sergel u. ä.

*

Zu den rühmenden Ausrufungszeichen, die sich der Leser am Rande machen möchte, gesellen sich auch Fragezeichen. Eine allgemeine Kunstgeschichte wird allerdings niemals alle Wünsche befriedigen; sie muß im Augenblick ihres Erscheinens schon partiell veraltet sein. In Bezug auf die Gesamtanlage kann man bedauern, daß der Verfasser nicht, ähnlich wie Peter Meyer, die antike Kunst mit einbezogen hat. Alles, was mit den Erneuerungen von Kunstformen des Altertums zusammenhängt, könnte noch eindrucksvoller wirken, hätte der Geschichtsschreiber seinem Leser vorher die Hauptzüge antiker Kunst mitgegeben. Leichter werden sich im Rahmen neuer Auflagen einige speziellere Wünsche verwirklichen lassen. So wünscht sich beispielsweise der Berichterstatter in den Abschnitten über die Baukunst des frühen Mittelalters eine Hervorhebung des westromanischen Gliederungsstiles, da von diesem zum ostromanischen Kirchenbau hin ein deutliches Wertgefälle festzustellen ist. Bei der Betrachtung der Kathedrale sollten die Sedlmayrschen Thesen, je nach der Einstellung des Verfassers, verarbeitet werden. Gern hätte man etwas über die Möglichkeit von Beziehungen zwischen Gotik und Sarazenenkunst gelesen oder, innerhalb der neuzeitlichen Entwicklung, über das Nachleben der Gotik auf englischem Boden.

Vielleicht wird es überhaupt möglich sein, der Behandlung der englischen (ebenso der spanischen) Architektur noch mehr von der primären Frische zu verleihen, wie sie z. B. in den Abschnitten über russische Baukunst uns anspricht. Anläßlich der Deutung von Dürers „Melancholie" wäre ein Hinweis auf die geistesgeschichtlich so wesentlichen Aufschlüsse angebracht, die die Warburgschule in Bezug auf das Wiederaufleben spätantik-magistischer Vorstellungen vermittelt hat. Endlich darf man fragen, ob nicht selbst in einer Darstellung von so begrenztem Umfang gewisse Künstler von hohem Rang hätten erwähnt werden müssen — etwa der Sienese Francesco di Giorgio, ein Ignaz Günther, Kaspar Wolff (der Schweizer vorromantische Landschafter), William Blake, James Ensor.

Grundsätzlicher als solche gewiß diskutablen Einwendungen scheint uns ein Vorbehalt zu sein zu den Ausführungen der beiden letzten Kapitel. Weigert, der schon in seiner „Geschichte der deutschen Kunst" eine Kampfstellung eingenommen hatte, stellt sich heute, wenn auch mit passableren Gründen, an die Seite der Hausenstein, Sedlmayr, Seewald, R. A. Schröder oder auch seines Kollegen Peter Meyer: derjenigen also, die sich mit aller Entschiedenheit gegen bestimmte Entwicklungstendenzen der modernen Kunst wenden und den längst problematisch gewordenen Begriff der „Verfallskunst" wieder aufnehmen, obgleich diese Kategorie angesichts einer Gegenwart, zu der uns noch der Abstand fehlt, besonders bedenklich ist. Wir würden es begrüßt haben, wenn Weigert, statt nur zu klagen über eine „Katastrophe der Malerei", über „Zeroismus", über die „grausame Verarmung des modernen funktionalistischen Baustils" oder „den leeren Formalismus der abstrakten Malerei", statt uns also immer wieder die Verlustrechnung der Kunst seit 25, 50 oder noch mehr Jahren aufzumachen, einmal auch unbefangen gefragt haben würde, welcher *Gewinn* solchen, z. T. nicht zu bestreitenden Opfern gegenübersteht — da ja stets ein Stilumbruch auch mit Einbuße an Ausdruckswerten verbunden war. Warum zeigt sich der Verfasser so wenig dankbar für das Wunder, daß mitten in einer Umbruchssituation von vielleicht seit Jahrtausenden nicht mehr erlebtem Ausmaße der Genius der Kunst immer noch unbekümmert eine solche Fülle von Begabungen oft so hohen Ranges hervorbringt! Eine spätere Kunstgeschichtsschreibung wird sich bei Verherrlichern des Daseins wie Matisse oder Braque, bei Lebensdeutern wie Munch, Beckmann, Kokoschka, Entdeckern wie Marc, Klee, Kubin, Picasso, Max Ernst, bei Sehern wie Nolde oder Rouault kaum kürzer aufhalten als bei den gesicherten Größen *unserer* Vergangenheit. Stimmt es, daß der Expressionismus nur „eine schmale Gefolgschaft" gefunden hat? — da doch (in unserem Zeitalter der farbigen Reproduktion) Maler wie van Gogh oder Franz Marc bei der Jugend geradezu populär geworden sind. Die abstrakte Malerei sollte von einem Historiker zunächst einmal als interessantes Neuland der Kunst, als bisher unbekannt gebliebene Möglichkeit reinen Ausdruckes und reiner Form — weit über die Grenzen des alten Ornaments hinaus — gewürdigt werden. Neben ihr, der gewiß keine Alleinherrschaft in unserer vielschichtigen Kultur zusteht, gibt es heute viele Möglichkeiten von

Mischformen zwischen Gegenständlichkeit und freier Invention. Beiden entelechetisch zu verstehenden Erscheinungen gegenüber wäre unvoreingenommen zu untersuchen, ob sie sich mit Strukturveränderungen auf anderen Gebieten vergleichen lassen. Das betrifft auch die viel beklagte Tatsache, daß das Menschenbild heute durch die Maske und Larve ersetzt oder gar ganz ausgelassen wird. Man sollte eine solche Ermüdung am Menschen leidenschaftslos als Symptom nehmen, bevor man zu den Wunschbildern verlorener Epochen eilt, die wir nicht mehr beschwören können. Was endlich das neue Bauen angeht — wir haben es gelegentlich schlagwortartig das betonale gegenüber dem lapidaren genannt, — so genügt es wiederum nicht, festzustellen, was es gegenüber der klassischen Baukunst einbüßen mußte, deren Verbrauchtheit das 19. Jahrhundert ja erwiesen hat. Es wäre vielmehr der unpessimistische, lebenserleichternde Wille anzuerkennen, die Entschlossenheit, angesichts unseres kollektivistischen Schicksals und mit den uns zugewachsenen Mitteln der Technik in Freiheit das Menschlich-Beste zu leisten. Zu konstatieren wäre, daß wir es hier mit einem eigenen Stil unserer Zeit, einem *Weltstil* sogar, zu tun haben: mit dem also, was das Abendland seit 150 Jahren nicht mehr zu erzeugen vermochte. Stil und nicht nur Uniformität! Denn sonst würde das moderne Bauen nicht so selbstverständlich den Rahmen abgeben für jene neuartigen Ausdrucksformen der Malerei und Plastik.

Uns bedünkt, daß ein Kunsthistoriker jede Epoche — so auch unsere eigene — mit ihren immanenten Maßstäben messen sollte. Was dann Qualität, Kraft und Originalität enthüllt und damit zugleich charakteristisch für die Zeit erscheint, ist der geschichtlichen Einordnung würdig. Die Kritik der Hintergründe, die die modernen Künstler *so* gestalten lassen, wie sie es heute tun, ist Sache des Moralisten, des Philosophen, des religiösen Propheten. Wie darf man die Künstler anklagen für eine Situation, in die sie geworfen sind und der sie nur auf ihre Weise ehrlich Ausdruck geben können!

G. F. Hartlaub

ZUM PROBLEM DES KAROLINGISCHEN WESTWERKS

ALOIS FUCHS: Entstehung und Zweckbestimmung der Westwerke. Westfälische Zeischrift, Bd. 100, 1950, S. 227 — 291.

Die vorliegende Schrift gilt einem Problem, das dem Vf. aus seiner verdienstvollen Tätigkeit als Herausgeber des Nachlasses von Wilhelm Effmann von Grund auf vertraut ist und das seit des Vfs. eigener Untersuchung von 1929 mehrfach, vor allem von W. Rave, E. Lehmann, O. Gruber sowie in ausführlichen und gründlichen Aufsätzen von H. Reinhardt und E. Fels behandelt wurde. Fuchs faßt seine Kritik am gegenwärtigen Stand der Forschung in den Einwand zusammen, daß es nicht befriedigen könne, wenn die Westwerke bisher „aus dem mehr oder weniger zufälligen Zusammenwirken mehrerer Zweckbestimmungen" erklärt worden seien; „mit

mehr Grund ist eine durchaus ausschlaggebende (Zweckbestimmung) zu vermuten, die für sich allein ausreicht, die komplizierten Vollwestwerke bis in die letzten, bisher unerklärlichen Besonderheiten zu erklären".

An Stelle seiner Deutung von 1929, nach der „die Westwerke ihrer Idee nach auf das Atrium als Erdgeschoß aufgesetzte Baptisterien (darstellen), die zugleich dem Pfarrgottesdienst dienen sollen und für den Besuch des Herrschers mit Emporen versehen sind", schlägt Fuchs nun eine wesentlich exaktere Erklärung vor: „Die Westwerke sind Kaiserkirchen, näherhin Pfalzkapellen oder Hofkirchen, die von Klöstern und Bischöfen für den Besuch des Herrschers bereitgestellt wurden". Hierfür kann der Vf. vor allem folgende Argumente geltend machen:

1. Centula und Corvey, die frühesten mit Sicherheit faßbaren Klosterkirchen mit „Vollwestwerken", stehen in engster Verbindung mit dem Kaiserhaus, dessen Mitglieder sich immer wieder in diesen Klöstern aufgehalten haben. Dasselbe gilt für die meisten übrigen Kirchen, bei denen Westwerke nachgewiesen oder wahrscheinlich sind. Speziell für Corvey geht die Beziehung zum Kaiser auch aus der „4. Corveyer Liturgie" hervor, die eine ausgesprochene Akklamation enthält.

2. Faßt man das Westwerk als eine „an die Klosterkirche angeschobene Hofkapelle" auf, so bietet das Aachener Münster die nächste historische und formale Analogie. Hier wie dort handelt es sich um Zentralbauten mit Empore und Königsthron im Westen.

3. Für Corvey läßt sich das ursprüngliche Vorhandensein eines solchen Thrones aus dem Baubefund des 2. Emporengeschosses sehr wahrscheinlich machen; bestimmte von Rave und Fuchs gemeinsam beobachtete, kaum anders zu deutende Einzelheiten im Aufbau und der nach außen vortretende „Thronerker" werden erst durch die Annahme eines hier aufgestellten Thrones verständlich. Von diesem Thron konnte der Herrscher durch die noch erhaltene, zwischen Westwerk und Langhaus vermittelnde große Öffnung dem Gottesdienst am Altar der Mönchskirche folgen und von dort gesehen werden, so wie dies für Aachen quellenmäßig belegt ist.

4. Auch in den typologisch verwandten Westanlagen von Centula, Maastricht, Nivelles, Essen, St. Pantaleon und Speyer darf ein ursprünglich in der Empore aufgestellter Thron vermutet werden.

5. Diese Bestimmung würde die einfachste Antwort auf die bisher ungelöste Frage nach der Benutzung der drei übereinander liegenden Emporen geben: das Erdgeschoß hätte als Substruktion der Hofkirche gedient, den Durchgangsverkehr in die Kirche und zugleich die Beibehaltung des Westportals für die ja vielfach bezeugten Prozessionen erlaubt; das 2. Geschoß war „Haupt- und Altarraum der Hofkirche", das 3. nahm den Kaiserthron und „sonstiges Zubehör der Hofkirche" auf.

Die architektonische Form der Westanlagen von Centula und Corvey sieht der Vf. vor allem in S. Vitale vorgebildet und von dort übernommen, während für die

Bestimmung und besonders die Lage der Hofempore im Westen auf die aus den Quellen zu belegenden Westoratorien der karolingischen Großen in ihren Eigenkirchen verwiesen wird.

Von einem Referat über den Anhang der Arbeit, „Zur Rekonstruktion der ursprünglichen Klosterkirche von Centula durch Wilhelm Effmann", der sich mit den von W. Rave gegen Effmann vorgebrachten Einwänden auseinandersetzt, darf an dieser Stelle abgesehen werden.

II

Durch die Beobachtungen und Schlüsse des Vf. ist der Zweck des karolingischen Westwerks von Corvey wohl überzeugend festgelegt. Indessen bedürfen manche Einzelheiten noch weiterer Klärung. In diesen Zusammenhang gehört zunächst die Frage der Patrozinien, die, wie die Quellen zeigen, gerade in der karolingischen Zeit dem Kirchenbau recht eigentlich seinen Charakter gaben. Es fällt nämlich auf, daß bei allen sicher bezeugten karolingischen Westwerken die Empore den Salvator-Titel erhalten hat (abgesehen von Corvey, dessen Empore Joh. d. Tf. geweiht war): Reims, Dom; Fontanella, Farfa, Centula; hinzu kommt Aachen. Salvatorpatrozinien hatten z. B. auch die karolingischen Dome von Frankfurt und Würzburg, in denen ein Westwerk vermutet werden darf. (Vgl. hierzu neuerdings A. Ostendorf: Das Salvator-Patrozinium, seine Anfänge und seine Ausbreitung im mittelalterlichen Deutschland. Westf. Zeitschrift 100, 1950, S. 357.) Auch in Werden scheint es dem Rezensenten möglich, den Salvator-Titel auf den Westbau zu beziehen. Angesichts dieses offenbar die Regel bildenden Patroziniums halten wir es für nicht ganz ausreichend, wenn Fuchs den Salvator-Titel von Centula damit erklärt, daß er „bei den Karolingern besonders beliebt" war.

Neben den Salvator-Altären befanden sich nach den Quellen in den Westwerken oder in ihrer unmittelbaren Nähe häufig auch jene Erzengelsaltäre, die die Forschung schon mehrfach beschäftigt haben, ohne daß bisher eine einleuchtende Erklärung hätte gefunden werden können. (Die Theorien O. Grubers, der die Engelsemporen aus den Schriften des Dionysius Areopagita herzuleiten versucht, lehnt auch Fuchs — gewiß mit Recht — ab.) Neben den Patrozinien ist es die eigentümliche Vereinigung zweier weitgehend selbständiger Gebäudeteile zu einem doch zusammengehörenden Ganzen, die einer eigenen Deutung bedarf. Auch wenn man sich des Vf. These zu eigen macht, das Westwerk habe die Funktion erfüllt, „dem täglichen Privatgottesdienst des Kaisers zu dienen, und ihm aber zugleich auch den Einblick in die anstoßende Basilika und die Teilnahme an dem dort stattfindenden gemeinschaftlichen Gottesdienst" zu ermöglichen, so vermag diese Deutung deshalb nicht restlos zu befriedigen, weil sie die Frage nicht beantwortet, warum der Kaiser dem gemeinschaftlichen Gottesdienst in einer nicht nur mit eigenen Patrozinien, sondern auch mit Türmen und (Centula!) eigener Kuppel ausgestatteten, also nahezu selbständigen Kirche beigewohnt hat.

III

Die Lösung des Problems bietet u. E. jene karolingische Liturgie, deren Corveyer Fassung auch von Fuchs im bereits angeführten Zusammenhang erwähnt, aber, wie uns scheint, nicht ausgewertet wird, nämlich die „liturgischen Akklamationen, die sog. laudes oder laudes regiae, die bei Kaiser- und Königskrönungen, an großen Kirchenfesten und anderen Feiertagen gesungen wurden, und deren auffallendste Eigenart der immer wiederkehrende Lobgesang ‚Christus vincit' bildet". (Hier wie im Folgenden stützen wir uns auf die ungewöhnlich aufschlußreiche Untersuchung von Ernst Kantorowicz über „Ivories und Litanies", Journal Warburg & Courtauld Inst., V, 1942, 56 ff.). „Diese laudes verbinden die (englisch-irische) Allerheiligenlitanei mit der römischen, dem antiken Kaiser dargebrachten Vita-Akklamation"; sie entstehen in der 2. Hälfte des 8. Jhs. Kantorowicz hat nachgewiesen, daß die laudes gegenüber der ursprünglichen Zuordnung der „großen" Heiligen zum Papst, die die älteren Litaneien zeigten, eine eigentümliche Veränderung vornehmen, indem nunmehr „bei diesen liturgischen Akklamationen im allgemeinen auf den Namen des Herrschers nach der Anrufung Christi die Hl. Jungfrau sowie die Erzengel Michael, Gabriel und Raphael, ferner Joh. d. Tf. folgen, zu denen häufig der Hl. Stephan tritt", während der Name des Papstes jetzt von der Anrufung Christi und der Apostel sowie Hl. Päpste wie Sixtus und Clemens begleitet wird. Kantorowicz bemerkt (a. a. O., S. 73) zu dieser Veränderung der Reihenfolge der Heiligen, daß „das Patronat Mariens, der Erzengel und des Täufers für einen Papst der Zeit Karls d. Gr. kaum geeignet gewesen wäre; umso angemessener war dagegen ihre Fürbitte für den Kaiser. Durch ihre Zugehörigkeit zur Sphäre der Engel betonen sie des Königs ‚charakter angelicus', . . ja sie lassen ihn fast ipso facto zum menschlichen Gegenpol Christi werden, der in überirdischer Majestät thront. . . Wenn der König auch aus Gründen der „Etikette" dem Papst den Vorrang überläßt, so bleibt er doch der Herr der Kirche, in der er allein der engelsgleiche vicarius dei ist".

Aus den Untersuchungen von K. sind hier nur die für unseren Zusammenhang wichtigen Ergebnisse zu erwähnen, die jedoch zur Erklärung der „Altarikonographie", der „Westwerkliturgie" und der erhöhten Kaiserlaube ausreichen, d. h. eben für diejenigen Probleme eine zusammenfassende Deutung zu bieten scheinen, deren Verbindung bisher rätselhaft war.

IV

Mit Fuchs sehen wir einen engen formalen und bestimmungsmäßigen Zusammenhang zwischen den Westwerkanlagen im strengeren Sinn und dem Aachener Münster. In Aachen blickte der Thronende auf den gegenüberliegenden Salvator-Altar der Empore; er sah hinunter auf den Marienaltar; über dem Kaiser erschien im Kuppelmosaik der das Opfer der 24 Ältesten entgegennehmende Redemptor Mundi: Patrozinien und Mosaiken, beide für die Zeit Karls d. Gr. quellenmäßig gesichert,

erweisen den Thron des Kaisers als an genau zu definierendem „ikonographischem Ort" aufgestellt: es ist der über Priester und Laien in die transzendente Region des Salvator-Altars erhobene Statthalter Christi, dessen Beziehung zu den im Erdgeschoß akklamierenden Franken ein irdisches Abbild der himmlischen Adoration des Salvator Mundi durch die Ältesten der Apokalypse darstellt; gewiß ist es kein Zufall, daß in Aachen Christus selbst die Stelle des in gleichzeitigen römischen Mosaiken dargestellten Lammes den Platz auf dem Thron einnimmt.

Wenn nun in den Westwerken oder in ihrer unmittelbaren Nähe zum Maria-Salvator-Patrozinium noch Erzengelaltäre hinzukommen (Centula, Werden), wenn in Corvey die — sicher noch am ursprünglichen Ort befindliche — bekannte Inschrift unter dem Außenfenster des Thronerkers den Schutz „des Herrn und seiner Engel" für istam civitatem anruft, wenn in anderen Fällen (Corvey, Mainz) Altäre der in den laudes stets auf der „Königsseite" genannten Hl. Joh. d. Tf. oder Stephan für Kaiseremporen bezeugt werden, so könnte man alle diese Einzelheiten mit denselben Formulierungen kennzeichnen, mit denen Kantorowicz die laudes charakterisiert: „Die Anwesenheit dieser der Sphäre über den Engeln oder der Engel selbst angehörenden Wesen bedeutet, daß das von ihnen gestärkte menschliche Wesen gewissermaßen mit ihnen im oberen Teil des Bildes lebt, während die Begleitung durch die Apostel — Heiliger, aber doch menschlicher Wesen! — eine andere Zone bedeutet. Des Königs Platz ist die Königslaube, während der Papst mit den Aposteln im Erdgeschoß Platz nimmt".

In Aachen hat es in karolingischer Zeit offenbar keinen einem Apostel geweihten Altar gegeben: so ausschließlich war die Pfalzkapelle der Kaiserliturgie vorbehalten! Der Akklamationscharakter dieser Liturgie erhellt deutlich genug aus der bekannten Schilderung des thronenden Otto I. bei Widukind.

Nahm aber der Kaiser in einem der großen Reichsklöster Aufenthalt, so bot dessen „normale" Kirche für die liturgische Akklamation keinen Ort; für diesen Zweck mußte vielmehr, unabhängig von der Mönchskirche mit dem Altar des Titelheiligen — etwa S. Riquier in Centula oder St. Veit in Corvey —, ein eigener, dem Salvator als dem erhabenen Vorbild des Kaisers geweihter, möglichst auch ein Marien-, Joh. d. Tf. und Engelspatrozinium umschließender und in räumlicher Verbindung mit dem Hauptraum stehender Bauteil errichtet werden. Dieser Bauteil war gegenüber der Mönchskirche durch seine Höhe hervorzuheben, da hier ja der Thron des zu akklamierenden Herrschers, das Abbild des apokalyptischen Thrones Christi stand; im Gewölbe war, wie wir aus der Analogie von Aachen erschließen dürfen, in der Regel der thronende Christus dargestellt. Denn selbstverständlich hat die mit Ausnahme von Aachen nirgends sicher belegte malerische und plastische Ausstattung karolingischer Königskirchen in ihrer ikonographisch-liturgischen Sprache die „transzendente" Majestät des Herrschers ebenso umschrieben wie die noch erhaltenen Thronbilder der Handschriften, deren Bedeutung P. E. Schramm dargestellt hat.

Eine Frage bleibt schließlich noch zu beantworten: warum lag das „Westwerk" im Westen? — also in der Himmelsrichtung, die stets mit eschatologischen Dingen verbunden wurde. Wie das Aachener Mosaik mit seiner Analogie von Christus als dem Richter des Jüngsten Gerichtes (die 24 Ältesten!) und Kaiser zeigt, ist der Kaiserthron zugleich auch Richterstuhl. Diese Analogie dürften alle dem Salvator geweihten Kaiserwestwerke für sich in Anspruch genommen haben. Zudem beweist die in den Laudes immer wiederkehrende Formel „exaudi Christe — omnibus judicibus vel cuncto exercitui Francorum vita!" zur Genüge den Sinn des Kaiserthrones als Richterstuhl: der Schutz Christi soll auch der Richterfunktion des Kaisers gelten, dessen Ruhm es ist, „auf Erden das Schwert des Herrn zu führen" (Schramm). Der „architektonische Ort" des Jüngsten Gerichtes war aber immer der Westteil der Kirchen, d. h. das Westportal oder die Westwand.

V

Es versteht sich, daß die im Vorstehenden angedeutete „Synopsis" der verdienstvollen Arbeiten von Fuchs und Kantorowicz nichts über die Entwicklung der Bauformen im engeren Sinn auszusagen vermag. Sie scheint uns aber insofern über die bisherigen Erklärungsversuche hinauszuführen, als sie zahlreiche Einzelheiten von einem einzigen Phänomen ableitet, das zugleich Bestimmung und Bedeutung der Form aufzuhellen vermag: das von Hrabanus Maurus „chorus inferior, quem laicorum appellabant" genannte Untergeschoß der Westwerke nahm das weltliche Gefolge des Kaisers, eben die „laici", auf; im Chor, also im Ergeschoß der Klosterkirche, versammelte sich um den Apostel- oder Märtyreraltar der Klerus; allen sichtbar und alles übersehend thronte in der Empore der Herrscher unter dem Schutz des Weltenrichters: so bot die Bauform ein genaues Abbild der in den Laudes überlieferten Liturgie. „So sehr ist die Liturgie Staatsrecht" (Rosenstock). Wenn P. E. Schramm vom karolingischen Herrscherbild sagt, daß „es nicht mehr die Ehrenbezeugungen empfing, die dem (antiken) Kaiserbild erwiesen wurden; . . . das Mittelalter hat von der Antike wohl die Herrscherbilder übernommen, aber nicht deren Kult", so zeigt die Verbindung von Liturgie und Architektur, daß nunmehr nicht mehr das Bild, sondern wieder der Kaiser selbst Gegenstand der Verehrung war — in engster Beziehung freilich zum Herrscher des Himmels stehend, dessen „unmittelbarer" Segen ja auch ebenso auf dem Siegel Karls d. Gr. („Christe, protege Carolum regem Francorum") wie auf der Kaiserkrone angerufen wird. „Die päpstliche Zweigewaltenlehre wird von Karl d. Gr. praktisch widerlegt" (Schramm) — das erweist sich auch an der architektonischen Form des karolingischen Westwerks.

*

Es würde den Gegenstand einer eigenen Untersuchung bilden, die Wandlung darzustellen, die das Westwerk bereits in der ottonischen Zeit und erst recht in der Epoche des Investiturstreits erfährt. Mit dieser Wandlung hängt jene wohl durch das alte Johannes-Patrozinium nahegelegte Verwendung als Taufe zusammen, die

etwa in Werden für 1391 bezeugt wird und wiederholt zu Mißverständnissen der Forschung geführt hat. Zu dieser Zeit war die alte Funktion der Westwerke als Stätte des Kaisersitzes vergessen. „Es braucht kaum gesagt zu werden, daß sie, als solche geschaffen, dann auch für Zwecke verwendet werden konnten, die nicht maßgebend für ihre Entstehung waren" (Fuchs). Wolfgang Lotz

WANDMALEREI DES FRÜH- UND HOCHMITTELALTERS

EDGAR WATERMANN ANTHONY: Romanesque Frescoes. Princeton 1951, Princeton University Press. 208 S., 500 Abb. in Lichtdruck.

Die christliche Kunst der abendländischen Völker begann als Architektur und als Malerei. Bis zur Epoche der gotischen Kathedralen war die *Wandmalerei* die wichtigste der darstellenden Künste. Sie war volkstümlicher und verbreiteter als die Buchmalerei; nur die Ungunst der Erhaltung hat dazu geführt, daß sie heute für den rückschauenden Blick neben dieser zurücktritt. In Wahrheit gab es in romanischer Zeit kaum einen kirchlichen Bau, der nicht im Innern ganz oder wenigstens teilweise mit Malereien geschmückt war. Dies galt auch für die kleinsten Landkirchen, für Burgkapellen und abgelegene Oratorien, die sicherlich nicht zugleich auch im Besitz einer kostbaren Bilderhandschrift waren. Die Monumentalmalerei war also die „vorderste Sprache" nächst der Architektur, oder vielmehr gemeinsam mit dieser. Sie war es, die dem gebauten Raum erst „Sprache" verlieh. Erst im Laufe des 12. Jhs., mit dem Erwachen der Monumentalskulptur, begann sich das allmählich zu ändern. Aber gerade damals kam auch die Wandmalerei in Frankreich, in Spanien zur höchsten Blüte. In Deutschland erreichte sie schon in karolingischer und ottonischer Zeit ihre ersten Höhepunkte; andererseits behauptete sie hier ihren hohen Rang bis in die 2. Hälfte des Dreizehnten hinein. In Italien mündete sie in lückenloser Tradition in die Malerei des Trecento.

Das frühe und hohe Mittelalter war also ein Zeitalter der Malerei, mehr als irgend eine andere Epoche der Kunstgeschichte. Für mehr als ein halbes Jahrtausend — beginnend mit den großartigen Bilderzyklen der römischen Basiliken aus dem 5. Jahrhundert — ist der Malerei in den europäischen Ländern jene Aufgabe zugefallen, die in allen älteren Kulturen der Bildhauerkunst vorbehalten geblieben war: der Schmuck der Kultgebäude. Aber so wenig es bis heute, außer in handbuchartigen Überblicken, eine Gesamtdarstellung der mittelalterlichen Buchmalerei gibt, so wenig gab es bisher ein zusammenfassendes Werk über die Monumentalmalerei. Edgar Anthony hat als erster diese Aufgabe in Angriff genommen. Sein Versuch konnte nur glücken, soweit der recht ungleiche Stand der Vorarbeiten in den einzelnen Ländern es zuließ. Auch die Hemmnisse der Kriegs- und Nachkriegszeit hat A. — der schon 1947 starb — nicht völlig überwinden können. So war es unvermeidlich, daß das Kapitel über Deutschland und Österreich magerer ausfallen mußte als die über Frankreich, Spanien und vor allem Italien. Für das italienische Material stand

die umfassendste Literatur zur Verfügung; hier lag offenbar auch das eigenste Arbeitsgebiet des Verf., der die Entwicklung in Italien bis zu dem Punkte verfolgt, wo mit Cimabue und Cavallini ein neuer Abschnitt beginnt. Mit einzelnen Denkmälern reicht seine Darstellung sogar bis in den Anfang des Trecento hinein. In den Ländern nördlich der Alpen endet sie dagegen schon in den ersten Jahrzehnten des 13. Jhs. — eine Unstimmigkeit im Aufbau seines Werkes, von der noch zu reden sein wird. Auch die Denkmäler Mittel- und Westeuropas beurteilt A. überwiegend aus eigener Anschauung heraus. So vermittelt das Werk mit seinem gehaltvollen Text und umfangreichen, sorgfältig gewählten Bilderteil ein überaus eindrucksvolles Gesamtbild der abendländischen Wandmalerei bis etwa um 1200.

Bei der Drucklegung des Buches, die der Verf. nicht mehr selbst überwachen konnte, haben führende Fachgelehrte der USA, Frankreichs, und Spaniens mitgewirkt. Dabei wurde der Anmerkungsteil — leider mit Ausnahme des Deutschland-Kapitels — wenigstens in großen Zügen auf den neuesten Stand gebracht. In den 500 Abbildungen ist ein sonst weit verstreutes, z. T. schwer zugängliches Material vereinigt. Besonders dankbar begrüßt man die relativ zahlreichen Gesamtansichten ausgemalter Räume, wie auch im Text auf orientierende Beschreibung und genaue Ortsangaben Wert gelegt ist. Daneben führen ausgezeichnete, nicht selten ganzseitige Details unmittelbar an die Originale heran. Der Text ist in einzelne, regional zusammengefaßte Kapitel geteilt, so daß die Darstellung immer wieder mit den jeweils ältesten Denkmälern neu einsetzt. Eine breit angelegte Einleitung sorgt jedoch dafür, daß der Blick aufs Ganze stets gegenwärtig bleibt. So ist ein tragfähiger, klar gegliederter Grundriß für ein „Corpus" der mittelalterlichen Wandmalerei entstanden. Daß dieses selbst — mit dem Ziele der Vollständigkeit — von einem Einzelnen nicht zu verwirklichen war, braucht kaum betont zu werden. Das Werk wird trotzdem auf lange hinaus ein unentbehrlicher Führer für jeden bleiben, der sich mit der Monumentalmalerei des Mittelalters vertraut machen will.

Es gehört zu den Vorzügen von A.s Darstellung, daß sie sich vorwiegend an den noch im Originalzustand erhaltenen, nicht durch neuere Restaurierungen entstellten Denkmälern orientiert. Allzu lange hat die große Zahl der übermalten oder völlig erneuerten Malereien unser Urteil getrübt und einen der wichtigsten Zweige der mittelalterlichen Kunst in ein falsches Licht gerückt. Leider gilt dies besonders für den deutschen Bereich, wo eine lange Reihe von bedeutenden Bilderzyklen heute — wie auch A. bemerkt — nur noch in ikonographischer Hinsicht von Bedeutung ist. Es kommt hinzu, daß der Mangel an brauchbaren Photos und Veröffentlichungen den Überblick über das Erhaltene sehr erschwert. Zusammenfassende Darstellungen existieren nur für das Rheinland und für den Regensburger Kreis. Denkmäler ersten Ranges — auch nicht-übermalte, wie Goldbach, Burgfelden — sind nur in veralteten, unzulänglichen Aquarellkopien oder Umrißzeichnungen veröffentlicht; andere, z. B. Idensen, nur in vorläufigen oder an abgelegener Stelle erschienenen Publikationen. Diese Schwierigkeiten waren vom Verf. nicht zu überwinden. Vielleicht aber hat

sein Bemühen, vor allem die originalen, wenn auch oft fragmentarisch erhaltenen Zeugnisse zu Wort kommen zu lassen, bei der Gesamtbewertung für ihn die Akzente etwas verschoben. Relativ selten ist von der zyklischen Anordnung ganzer Bilderfolgen oder vom dekorativen und ikonographischen Gesamtorganismus die Rede. Hier wäre durch rekonstruierende, schematische Zeichnungen noch manche wertvolle Einsicht zu gewinnen. Angesichts der enormen Verluste, die der einstige Bestand an Wandmalereien erlitten hat, wären auch indirekte Quellen — schriftliche und bildliche — systematisch heranzuziehen, so wie es Wilpert für die römischen Mosaiken und Malereien durchgeführt hat. Merkwürdig, wie wenig die bisherige Forschung — A. nicht ausgenommen — von den Barberini'schen Nachzeichnungen der großen römischen Bilderzyklen Gebrauch gemacht hat, die bei Wilpert leicht zugänglich und von Garber (Wirkungen der frühchristlichen Gemäldezyklen) bereits 1918 richtig gedeutet und ausgewertet worden sind. Wenn es zutrifft, daß die beiden Hauptkirchen Roms, St. Peter und St. Paul, schon im 5. Jahrhundert riesige Gemäldefolgen enthielten (und auch A. sieht keine Gründe, die eine so frühe Datierung verbieten würden), dann sind *in Rom* die grandiosen „Exempla" zu suchen, die während des ganzen Mittelalters den abendländischen Völkern vor Augen standen. An ihnen hat sich immer erneut der Wille zur monumentalen erzählenden Malerei entzündet. Der so oft zitierte Einfluß aus dem Osten beschränkte sich im wesentlichen auf die Formensprache im einzelnen und auf das Ikonographische — schon deshalb, weil das Dekorationssystem der byzantinischen Kuppelkirchen nur unter Verlust seines ursprünglichen Sinnes auf den basilikalen Langbau zu übertragen war. In den Hauptkirchen Roms war dagegen das abendländische Schema schon von Anbeginn verwirklicht.

Ein Corpus der noch erhaltenen Denkmäler wäre also durch eine Sammlung aller Quellennachrichten und aller noch erreichbaren alten Abbildungen zu ergänzen. Für Teilgebiete ist das längst geschehen, aber erst eine „synoptische" Zusammenstellung für ganz Europa — nach Epochen, nicht nach Ländern untergeteilt — würde den Reichtum des einstmals Vorhandenen wenigstens in Umrissen ahnen lassen. Denn auch die großartigsten der noch im Original vorhandenen Zeugnisse haben ja in der Mehrzahl für uns nur stellvertretenden Wert. Nur an wenigen Stellen — von Italien abgesehen — haben sich Malereien führender Kunstzentren erhalten, von denen einst schöpferische Kräfte ausgegangen sind. Das meiste sind nur abgeleitete, wenn nicht sogar provinziell zurückgebliebene Reflexe, aus denen der Stil der maßgebenden Schulen nur indirekt erschlossen werden kann. Mit Recht hat A. deshalb den Malereien von Berzé-la-Ville besondere Aufmerksamkeit geschenkt, in denen der Stil von *Cluny* für uns bewahrt ist. Eine ähnliche Rekonstruktion wäre aber auch für *Salzburg* möglich, über dessen Bedeutung als Zentrum der Monumentalmalerei A. merkwürdig rasch hinweggeht. Für ganz Oesterreich hat er im Text nicht mehr als 12 Zeilen übrig, und nur eine einzige Abbildung: eine der Halbfiguren im Stift Nonnberg. In ihnen ist zwar ein originales Denkmal höchsten Ranges erhalten, doch über das kompositionelle Können der Salzburger Schule und ihren Dekorationsstil im ganzen ist

daraus nichts zu entnehmen. Wohl aber ist dies möglich in der Johanneskirche zu Pürgg (Steiermark) und in der Burgkapelle zu Friesach in Kärnten. Beides sind Zeugnisse für den von Salzburg ausgehenden Stil — Pürgg in bemerkenswert vollständiger Erhaltung, wenn auch im einzelnen nicht ersten Ranges, Friesach immerhin so, daß genügend Anhaltspunkte gegeben sind, um eine Raumdekoration von hochmonumentalem Charakter zuverlässig rekonstruieren zu können. Von Pürgg gibt A. eine kurze Beschreibung, doch ohne den Zusammenhang mit Salzburg zu erwähnen. Friesach nennt er überhaupt nicht; nur die recht provinziellen Malereien in Maria Wörth werden einmal kurz erwähnt. Ausführlicher beschreibt A. den — auch ikonographisch bedeutsamen — Zyklus in der Frauenkirche in Brixen, dessen hohe Qualität er ausdrücklich betont. Aber auch hier sagt er nichts davon, daß von allen Südtiroler Denkmälern keines dem Salzburger Kreise so nahe steht wie dieses. Was den Zyklus der Brixener Frauenkirche von dem in Hocheppan unterscheidet, ist nicht so sehr ein zeitlicher Abstand, als eben dieser sehr enge Zusammenhang mit Salzburg. In Hocheppan dagegen treten byzantinische Anklänge stärker hervor, die wohl unmittelbar aus dem nördlichen Adria-Gebiet herzuleiten sind — also ohne den Umweg über Salzburg. A. erwähnt zwar in einer Anmerkung, daß Toesca schon vor Jahren Hocheppan ins 13. Jh. datiert hat; im Text aber bleibt er bei dem zweifellos viel zu frühen Ansatz durch Garber (Roman. Wandgemälde Tirols, 1927) — d. h. „etwa gleichzeitig mit Burgeis, wahrscheinlich zwischen 1131 und 1180". Für die Spätdatierung von Hocheppan — um die Mitte des 13. Jhs., wenn nicht noch später — hat sich inzwischen auch E. Poeschel eingesetzt (Kunstdenkmäler der Schweiz, Kanton Graubünden V, S. 212). Sein Ausgangspunkt war die späteste Gruppe romanischer Malereien im benachbarten St. Johann zu Münster in Graubünden. Aber auch ein Blick auf die Entwicklung in Italien — bis hin zur toskanischen Malerei im 3. Viertel des Dugento — könnte lehren, daß diese späte Datierung die richtige ist. Was die Malereien von Burgeis angeht, so ist kein Zweifel, daß sie um Jahrzehnte früher anzusetzen sind als die von Hocheppan. A. datiert sie in die „2. Hälfte des 12. Jhs.", neigt aber dazu, sich innerhalb dieser Spanne — mit Garber — für das frühest mögliche Datum, die Weihe von 1160 bzw. 1156 zu entscheiden. Ich habe aber schon an anderer Stelle darauf hingewiesen, daß dies kaum angängig ist, da unter der heute sichtbaren Dekoration eine noch frühere, wenn auch offenbar sehr viel einfachere zu erkennen ist (Zschr. f. Kunstgesch. VII, 1938, S. 101).

Gewiß konnte es nicht die Aufgabe eines Überblicks nach Art des von A. gebotenen sein, spezielle Fragen der Datierung innerhalb der einzelnen Schulkreise neu zu lösen. Aber gerade die breitere Zusammenschau, die er zum ersten Male versucht hat, hätte für ein Problem wie die Chronologie der Südtiroler Fresken fruchtbar werden können. Leider hat A. sich dieser Möglichkeit selbst beraubt, weil er — wie schon erwähnt — die Entwicklung in den nicht-italienischen Ländern nur bis in die Zeit um 1200 oder wenig darüber hinaus verfolgt. Schon hier möchte er den Einschnitt sehen, der das Ende der romanischen Epoche bedeutet. Er sagt zwar

selbst, daß dies nur eine konventionelle Abgrenzung ist, aber er zieht keine Folgerungen aus dieser Erkenntnis. Für *Frankreich* mag diese Einteilung Geltung haben, da im gotischen Baustil für die Wandmalerei kein Platz mehr war. Schon in *Spanien* aber wird die vom Verf. gewählte Begrenzung problematisch: ein Denkmal so hohen Ranges, wie die Ausmalung des Kapitelsaals in Sigena (aus der Mitte des 13. Jhs.) wird schon nicht mehr erwähnt. Als spätestes Werk bespricht A. die Malereien aus San Pedro de Arlanza, die er als „spätromanisch" bezeichnet und in die 1. Hälfte des 13. Jhs. datiert. Gerade diese aber hat neuerdings W. W. S. Cook dem Meister von Sigena als eigenhändige Arbeiten zugeschrieben (Ars Hispaniae vol. VI, p. 173). — Noch fragwürdiger aber wird der Einschnitt „um 1200" bei dem Kapitel über *Deutschland* und *Österreich*. Hier geht die Entwicklung bekanntlich ohne jeden Bruch in den „Zackenstil" des 13. Jhs. über, den man wohl zur Not als „protogotisch", ebensogut aber als spätromanisch bezeichnen kann. Die terminologische Streitfrage ändert nichts daran, daß wir es bis ins 3. Viertel des 13. Jhs. hinein mit einer völlig organischen, kontinuierlichen Entwicklung zu tun haben. Die von A. getroffene Einteilung wird hier gänzlich willkürlich. So hören wir nichts von dem Ausklang der spätromanischen Malerei in den Rheinlanden, nichts von St. Maria zur Höhe in Soest und nichts von der Westempore in Gurk; besonders dies letztere Werk ist eins der bedeutendsten Denkmäler mittelalterlicher Monumentalmalerei überhaupt, das überdies den Vorzug hat, völlig frei von Uebermalungen zu sein. Auch hier hätte die noch immer umstrittene Datierungsfrage gerade aus einer umfassenderen europäischen Sicht heraus ihrer Lösung nähergebracht werden können.

Abgesehen von dieser im Programm des Buches liegenden, sachlich jedoch nicht zu rechtfertigenden Beschränkung hat A. im deutschen und österreichischen Bereich leider auch eine Reihe von Monumenten unerwähnt gelassen, die vor 1200 entstanden und an leicht zugänglichen Stellen veröffentlicht worden sind. Keinesfalls, auch bei Anwendung des höchsten Maßstabs, hätte z. B. die „Himmelfahrt des Enoch und Elias" in der Dionysiuskapelle in Xanten fehlten dürfen, ein Hauptwerk des 11. Jhs., das 1923 entdeckt und leider im letzten Krieg vernichtet worden ist (Abb. bei Hauttmann, Propyläen-Kunstgesch., S. 643). Dasselbe gilt für die Malereien im Stift Lambach in Oberösterreich aus der 2. Hälfte des 12. Jhs. (K. M. Swoboda, Festschr. f. J. v. Schlosser, 1927, S. 82 ff.), die übrigens ebenfalls dem Salzburger Kunstkreis angehören. Bei den Fragmenten von Frauenchiemsee, aus derselben Epoche, ließe sich vielleicht darüber streiten, ob sie in einem so weitgespannten Überblick einen Platz beanspruchen dürften; doch schon durch die eingehende Behandlung technischer Fragen anläßlich ihrer Veröffentlichung durch A. Frh. v. Reitzenstein (Münchener Jahrb. 1932, S. 211 ff.) wären sie in diesem Zusammenhang von Interesse.

Weitere Malereien aus der Zeit vor 1200, die schon vor dem Kriege veröffentlicht worden sind, aber von A. nicht genannt werden, seien hier noch kurz erwähnt. Kleine, aber sehr qualitätvolle Fragmente karolingischer Fresken, u. a. auch von Köpfen, sind in St. Florin in Koblenz gefunden worden (vgl. Die Denkmalpflege,

1930, S. 223 und den Inventarband „Koblenz, Kirchl. Denkmäler", Düsseldf. 1927, S. 27). — Ein hervorragendes Denkmal ottonischen Stils ist der thronende Christus in einer Engelsglorie in der ehem. Stiftskapelle zu Hersfeld (W. Medding, Jahrb. d. Denkmalpflege im Reg. Bez. Kassel, II, 1936). In derselben Publikation hat A. Stange die Engels-Halbfiguren in der Krypta von Neuenberg b. Fulda besprochen, die ebenfalls dem 11. Jh. angehören. — Aus dem 12. Jh. stammt die hochinteressante, nur noch in den vorbereitenden Umrißlinien erhaltene Bilderfolge in der St. Willibrordus-Krypta in Echternach (Luxemburg), vgl. Die Denkmalpflege, 1930, S. 120 ff. — Ins 12. Jh. sind auch die Malereien in Kappel b. Riedlingen (Württ.) zu datieren (Zschr. f. Denkmalpflege III, 1928/29, S. 41, und Die Denkmalpflege, 1931, S. 142). — Einer Wiederentdeckung kommt auch die erneute Restaurierung der Malereien von Schwarzrheindorf gleich, die A. nur in ihrem früheren, übermalten Zustand kennt; über die Freilegung hat Graf Metternich 1938 im Jahrb. d. rhein. Denkmalpflege Bd. 14/15, S. 511 ff. (m. 20 Abb.) berichtet. — In Axien b. Torgau am rechten Elbufer haben sich Gewölbemalereien aus dem Anfang des 13. Jhs. erhalten, die stilistisch noch rein romanisch und besonders kompositionell von großer Schönheit sind (F. Bachmann, Jahrb. d. Preuß. Kunsts. 55, 1934, S. 197 ff.).

Das Gesamtbild der mittelalterlichen Malerei in Deutschland wäre also wesentlich reichhaltiger ausgefallen, wenn alle diese Denkmäler — die sämtlich frei von entstellenden Uebermalungen sind — Berücksichtigung gefunden hätten. Noch eindrucksvoller wird dieses Bild, wenn man die Funde der Nachkriegszeit hinzurechnet. Vor allem sind da die karolingischen Fresken aus der Krypta von St. Maximin in Trier zu nennen, über die H. Eichler in Kunstchronik III, 1950, S. 229 ff. berichtet hat. Ebenfalls aus sehr früher Zeit — dem 10. oder 11. Jh. — stammen die Malereien in der Kapelle des Glöcklehofs bei Bad Krozingen b. Freiburg i. Br. (H. Gombert in: Badische Heimat, 1950, S. 106 ff., m. 6 Abb.). Und ein weiteres, sehr temperamentvoll gemaltes Fragment aus ottonischer Zeit ist in St. Mang in Füssen zutage gekommen (W. Bertram, Münchener Jb. d. b. Kst., 1950, 23 ff.). Andere, z. T. bedeutende Funde harren noch der Veröffentlichung.

Für *Österreich* vollends wäre das Ergebnis einer solchen Nachlese geradezu sensationell. Das Corpus der Wandmalereien im Gebiet des heutigen Oesterreich, das schon 1930 geplant war, aber leider noch nicht zustande gekommen ist, sollte nicht weniger als 17 größere Zyklen und 11 Einzelbilder oder -Fragmente enthalten. Inzwischen hat sich dieser Bestand durch die Funde der letzten zwei Jahrzehnte noch erheblich vermehrt. Wenigstens *ein* wichtiges Teilgebiet konnte während des Krieges im Zusammenhang veröffentlicht werden, und zwar durch W. Frodl: Die romanische Wandmalerei in *Kärnten* (Klagenfurt 1942). Außer den Denkmälern, die schon in das 1930 geplante Corpus aufgenommen werden sollten, enthält diese Publikation noch fünf weitere, von denen nur der Zyklus von St. Nikolaus bei Matrei bereits bekannt, aber wegen seiner Uebermalung kaum zu beurteilen war; er ist kurz vor Kriegsbeginn erneut restauriert und damit für die Forschung zurück-

gewonnen worden. — Malereien aus dem Beginn des 13. Jhs. wurden ferner in Muthmannsdorf (Niederösterreich) gefunden (Dt. Kunst u. Denkmalpflege, 1940/41, S. 37). — Ein Denkmal höchsten Ranges, das allerdings schon jenseits der von A. gezogenen Grenze liegt, sind die Fragmente von Pettau in Slovenien, in denen der Stil der Gurker Westempore eine pathetische Endstufe erreicht (F. Stelè, in: Die Denkmalpflege, 1932, S. 224, m. 6 Abb. u. O. Demus, Carinthia I, 1933). Von hier aus, und unter Zuhilfenahme der ebenfalls in diesen Kreis gehörigen Malereien von Seckau und Göss in Steiermark dürfte das schon oben erwähnte Datierungsproblem von Gurk endgültig zu lösen sein.

Nur am Rande sei noch vermerkt, daß auch in der *Schweiz* eine ganze Reihe von neuen Funden zu verzeichnen ist. Unter ihnen kann vor allem die weitere Freilegung der z. T. schon bekannten *karolingischen Malereien* in *St. Johann zu Münster* in Graubünden allergrößtes Interesse beanspruchen. Ihre Veröffentlichung wird — zusammen mit den Funden von Trier — unsere Kenntnis dieser frühesten Epoche der abendländischen Monumentalmalerei unvergleichlich bereichern und das bisher so fragmentarische Gesamtbild endlich mit lebendiger Anschauung füllen.

Diese ergänzenden Hinweise möchten nicht als Kritik an dem verdienstvollen Werk aufgefaßt werden, dessen Würdigung unseren Ausgangspunkt bildete. Sie sollen nur daran erinnern, daß auf dem Gebiet der mittelalterlichen Wandmalerei fast jedes Jahr neue Funde und Überraschungen bringt, und ferner daran, daß gerade für die Denkmäler im deutschen Sprachgebiet noch sehr vieles zu tun bleibt. Robert Oertel

OTTO FISCHER: Geschichte der deutschen Zeichnung und Graphik (Bruckmanns Deutsche Kunstgeschichte, Bd. 4). 528 S., 440 Abb.; 16 Farbtf. München (1951): Bruckmann.

Als vierten Band seiner „Deutschen Kunstgeschichte" legt der Verlag F. Bruckmann, München, eine „Geschichte der deutschen Zeichnung und Graphik" vor. Die Bearbeitung des weitgespannten und selten in solcher Ausführlichkeit behandelten Themas war wieder Otto Fischer anvertraut, der bereits 1942 mit seiner „Deutschen Malerei" das Sammelwerk eröffnet hatte und das zweite Manuskript schon Ende 1943 abschloß. So sind die beiden einander sinnvoll ergänzenden Darstellungen von den gleichen historischen Grundanschauungen getragen. Der Verlag hat dem Buch, dessen Drucklegung der am 9. April 1948 verstorbene Verfasser nicht mehr erlebte, ein kurzes, warmherziges Gedenkwort für O. Fischer mit auf den Weg gegeben.

Der ansehnliche Umfang und die reiche Ausstattung des Bandes geben dem Autor Gelegenheit, die besonderen Vorzüge seiner Darstellungskunst vielfältig zur Geltung zu bringen. Sie liegen vor allem in einer eindringlichen, die Anschauung des Bildmaterials unterstützenden Charakterisierung der führenden Künstlerpersönlichkeiten, in denen Streben und Leistung einer Epoche in der reinsten und höchsten Form sichtbar werden. Auch den zusammenfassenden Einleitungs- und Schlußabsätzen der einzelnen Kapitel und dem „Rückblick" kommt diese Begabung O. Fischers zugute,

der in diesen Abschnitten — über die rein historische Darstellung hinausgreifend — wiederholt bestimmte formale Erscheinungen als spezifische Äußerungen eines nordisch-germanischen Formgefühls zu verstehen sucht.

In dieser ausgreifenden Breite einzelner Partien liegt aber auch eine große Gefahr für die innere Proportion des Ganzen, die zu wahren dem Verfasser nicht immer geglückt ist. Auch wenn man sein Recht auf eine gewisse persönliche Akzentsetzung anerkennt, so entspricht das historische Gesamtbild doch nicht ganz den heutigen Kenntnissen und Erkenntnissen, und es ist zu bedauern, wenn in einer doch für weitere Kreise bestimmten Darstellung wesentliche Ergebnisse der neueren Forschung (besonders für die Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts) keinen Niederschlag gefunden haben.

Als vor etwa 60 Jahren (1887 — 1891) durch Dohme, W. Bode, H. Janitschek, C. von Lützow und J. von Falke der erste Versuch einer ähnlichen Geschichte der deutschen Kunst in Einzeldarstellungen gemacht wurde, beschäftigte sich der den graphischen Künsten gewidmete Band Lützows nur mit „Kupferstich und Holzschnitt" und den ihnen verwandten Techniken, während die Zeichnung als primäre graphische Äußerung in dem gesamten Werk keinerlei Berücksichtigung fand. Es ist bezeichnend für die gerade seit dem Ausgang des 19. Jahrhunderts mit zunehmender Intensität einsetzende Forschung auf dem Gebiet der deutschen Zeichnung, wenn nunmehr Zeichnung und Graphik (als gedruckte Kunst) bereits im Titel als gleichwertig und gleichbedeutsam erscheinen. In dieser Verbindung liegt ein sehr fruchtbarer Gedanke, und man darf dem Autor zugestehen, daß er die hervorragende Stellung aller zeichnerisch-graphischen Aeußerungen im Gesamtbild der deutschen Kunst mit klarem Blick erfaßt hat. Bereits im Vorwort gibt er den Leitton mit der Feststellung, daß „in der deutschen Kunst mehr als in irgendeiner anderen das zeichnerische Schaffen seine besondere formende Kraft und Eigenwilligkeit besitzt, die das gemalte Bild nicht allein vorbereitet und bedingt, sondern ihm gegenüber sein eigenes Recht und seine selbständige Sprache behauptet und durchgesetzt hat".

In dem Bestreben, dieses zeichnerische Element als eine „eingeborene Anlage" durch die Entwicklung eines vollen Jahrtausends zu verfolgen, stellt O. Fischer an den Anfang des Buches zwei umfängliche, fast ein Fünftel des ganzen Raumes einnehmende Kapitel über „die Zeichnung des frühen und hohen Mittelalters" und „der reifen Gotik", die fast ausschließlich mittelalterliche Buchillustrationen, aber auch Wandmalereien, Gravierungen, Emaillearbeiten u. ä. behandeln. Das ist in doppelter Weise befremdlich. Denn einerseits wird mit denselben Betrachtungen (z. T. sogar mit den gleichen Abbildungen) das Einleitungskapitel der Geschichte der Malerei bestritten, und andererseits wird durch die zugrundegelegte Tendenz insbesondere der Buchmalerei eine ihr nicht adäquate Interpretation zuteil. Zugegeben, daß das linear-dynamische Ausdrucksvermögen etwa in ottonischen Miniaturen einen besonders überzeugenden Ausdruck findet, und daß die Buchillustration schon im 9., vor allem aber im 12. und 13. Jahrhundert in manchen Gebieten (z. B. Salzburg und Regensburg) einen ebenso konsequenten wie eindringlichen Federzeichnungsstil entwickelt, —

so ist die *Farbe* doch als ein integrierender, dem Lineament mindestens gleichwertiger Bestandteil der Buchmalerei zu betrachten, und es ist deshalb eine irreführende Folgerung, wenn O. Fischer schreibt: „Die Farbe spielt (im frühmittelalterlichen Bilderschaffen) keineswegs eine untergeordnete, sondern eine recht bedeutende Rolle, wie jede Miniatur und jedes Glasgemälde bezeugt, aber sie ist teils traditionell und sinnbildlich, teils abstrakt ornamental bestimmt und braucht uns hier nicht zu beschäftigen" (S. 66). Die sehr wichtigen Beispiele eines — übrigens keineswegs nur in Deutschland nachweisbaren — Federzeichnungsstils dürfen nicht darüber hinwegtäuschen, daß die früh- und hochmittelalterliche Buchminiatur doch viel enger mit der gleichzeitigen Monumentalmalerei verbunden ist, wie schon H. Janitscheck erkannt hatte.

In dem Abschnitt über das 15. Jahrhundert ergeben sich fühlbare Schwierigkeiten einer abgekürzt vereinfachenden Darstellung, da die Probleme der Datierung und Lokalisierung der frühen Zeichnungen und der Holzschnittinkunabeln noch nicht genügend geklärt sind. Fischers Deutung erfolgt oft zu sehr im Sinne der kommenden „realistischen" Entwicklung der Malerei und neigt zu einer sehr frühen Ansetzung der herangezogenen Beispiele. So erscheint z. B. die Datierung des ausdrucksvollen „Christus in der Kelter" (Nürnberg) in die Mitte oder „nicht lange nach der Mitte" des Jahrhunderts reichlich gewagt, und widerspricht auch dem, was zwei Seiten vorher über die Anfänge des Bilddrucks gesagt wird. Zweifellos irrig ist auch die bedingte Uebernahme des Datums 1418 für den Holzschnitt der „Maria mit vier heiligen Jungfrauen" im Basler Kupferstichkabinett. Mit Recht aber wird betont, daß gerade die frühen Holzschnitte keineswegs als „tastende Versuche", sondern als „hohe Kunst" in das Blickfeld der Geschichte eintreten.

In den folgenden Kapiteln nimmt die Darstellung stellenweise geradezu monographischen Charakter an. Der Meister E. S., M. Schongauer, der erste *Maler* unter den Stechern des 15. Jahrhunderts, und vor allem natürlich Dürer, dessen künstlerisches Tun zutiefst als eine „Tätigkeit der schauenden und begreifenden Welterkenntnis" verstanden und Lionardo nahegerückt wird, auch Grünewald, Baldung und Holbein d. J. finden in dieser Weise nicht nur die ihnen zukommende entwicklungsgeschichtliche Stellung, sondern gewinnen auch als künstlerische Individualitäten greifbare Gestalt. In den wichtigeren kontroversen Fragen wird der Zusammenhang des Hausbuchmeisters mit dem niederländischen Holzschnitt abgelehnt, die Zuschreibung des Lübecker Totentanzes an Bernt Notke angenommen, die Zuschreibung der Basler Folgen an den jungen Dürer abgelehnt und die Identifizierung des Petrarca-Meisters mit Hans Weiditz als anfechtbar bezeichnet (in beiden Fällen entsprechen die Bildunterschriften nicht der Meinung des Textes!).

Unverständlich und völlig verwirrend ist die Anwendung des Begriffs „Barock" für ein Kapitel über die „Spätzeit der Graphik", das bei den Nürnberger Kleinmeistern und Aldegrever beginnend, P. Flötner, Hirschvogel, Lautensack und Tobias Stimmer einbegreift, um dann über verhältnismäßig wenige, etwas zufällig gewählte Beispiele des späten 16. und 17. Jahrhunderts bis zu Oeser, Chodowiecki und Salomon

Gessner führen. Der festgelegte historische Begriff deckt in keiner Weise die Erscheinungen und vermag die Eigenart und Eigengesetzlichkeit der verschiedenen Entwicklungsphasen, die diese fast zweieinhalb Jahrhunderte erfüllen, nicht zu umfassen. Weder die eigentümliche Stellung und Leistung des späten 16. Jahrhunderts, noch etwa der Ideenreichtum in der fast unerschöpflichen ornamentalen Graphik gerade dieser Perioden, noch die überströmende Phantasie der für große architektonische Formzusammenhänge bestimmten dekorativen Malerei und Plastik des 18. Jahrhunderts, die sich in Deckenentwürfen und Bildhauerzeichnungen köstlich und großartig dokumentieren, kommen in der allzu gedrängten Darstellung in adäquater Weise zur Geltung.

Auch das Kapitel über das 19. Jahrhundert, das die Entwicklung bis zu den Meistern des Impressionismus verfolgt, muß eine Vielfalt wichtiger Erscheinungen auf verhältnismäßig geringem Raum zusammenfassen. Dabei leidet die Darstellung der ersten Jahrhunderthälfte unter der Zugrundelegung der Begriffe Klassizismus und Romantik, mit deren nur bedingter Gegensätzlichkeit die stilistischen Gegebenheiten nicht allzu klar faßbar sind. Das Kapitel enthält jedoch bei aller Knappheit einige besonders verständnisvolle Abschnitte, z. B. über P. Cornelius und A. Rethel und über die Blüte der illustrativen Graphik, während die für die Geistigkeit und das Stilgefühl der Romantik so charakteristische neue Verselbständigung der Zeichnung — insbesondere auf dem Gebiet der Landschaft (C. D. Friedrich, Fohr, Horny, Reinhold usw.) und des Bildnisses (Schnorr v. Carolsfeld, Fohr) — nur sehr unvollkommen in Erscheinung tritt.

Die Abbildungen des Bandes bieten ein reiches, den Text in ziemlich gleichmäßiger Folge begleitendes Anschauungsmaterial, für das man dem Verlag besonders dankbar sein wird. Gegenüber dieser Fülle wäre eine Anmeldung von weiteren Wünschen allzu anspruchsvoll, wenngleich die angedeuteten Ueberlegungen zum Inhalt einzelner Kapitel sich auch auf den Bildteil ausdehnen müßten und insbesondere die häufige Wiederholung von Beispielen aus E. Bock, Die Deutsche Graphik (München 1922) zu bedauern ist. Unbedingt zu wünschen aber wäre ein Literaturnachweis, der es einem ernsthaft interessierten Leser ermöglicht, von der notwendigerweise summarischen Darstellung zu den geläufigsten Handbüchern, Monographien und Materialsammlungen vorzudringen.

(Da der Verfasser die Drucklegung seines Werkes nicht mehr selbst überwachen konnte, haben sich gelegentlich Fehler bei der Beschriftung oder störende Unstimmigkeiten zwischen Text und Bild ergeben, die zur Vermeidung von Irrtümern erwähnt sein mögen: Abb. 64 Einzelblatt, ohne engere Beziehung zum Braunschweiger Skizzenbuch; Abb. 74 mindestens *nach* Mitte des 14. Jahrhunderts; Abb. 80 nicht mehr in Maihingen, sondern in der Albertina, Wien; Abb. 166/7 *nicht* Dürer; Abb. 262 Petrarca-Meister; Abb. 438 Max Slevogt, nicht Corinth. — Ferner ist zu lesen S. 291 letzte Zeile: wohl Ruine statt Remise: S. 342 Z. 12: Hertensteinhaus; S. 498 Z. 11: Egon Schiele.)

Peter Halm

AUSSTELLUNGSKALENDER

Aachen

STÄDT. SUERMONDT-MUSEUM. März 1952: Ring Bergischer Künstler; Gruppe Ruhrland (Essen).

Bielefeld

STÄDT. KUNSTHAUS. März 1952: Bildteppiche und Holzschnitte von Johanna Schütz-Wolff (Hamburg).

Braunschweig

STÄDT. MUSEUM. 17. 2.—16. 3. 1952: Arbeiten des Malers und Bildhauers H. Schulz-Tattenpach.

Bremen

KUNSTHALLE. 24. 2.—30. 3. 1952: Arbeiten von Fritz Winter (Diessen).

23. 3.—4. 5. 1952: „Das Bild im Buch", Illustrationen und illustrierte Bücher aus fünf Jahrhunderten (aus eigenen Beständen).

Darmstadt

HESS. LANDESMUSEUM. 9.—30. 3. 1952: Neue Darmstädter Wandmalerei; Entwürfe von Eberhard Schlotter.

Dortmund

MUSEUM AM OSTWALL. Ab 16. 2. 1952: Berliner Neue Gruppe; Gemälde, Aquarelle und Graphik.

Düsseldorf

STÄDT. KUNSTSAMMLUNGEN. 2. 3.—6. 4. 1952: Kinderbildnisse (Gemälde und Graphik aus Museums- und Privatbesitz).

4. 3.—6. 4. 1952: Aquarelle von Ewald Mataré (anläßlich des 65. Geburtstages des Künstlers).

19. 2.—30. 3. 1952: Aquarelle und Pastelle — farbige Originalgraphik aus den letzten 30 Jahren.

HETJENS-MUSEUM. Bis 23. 3. 1952: Vorkolumbische Keramik aus Peru; Exotische Masken aus Düsseldorfer Privatbesitz.

ANTIQUARIAT C. G. BOERNER. März 1952: Deutsche Zeichnungen aus zwei Jahrhunderten.

GALERIE ALEX VÖMEL. März 1952: Skulpturen und Graphik von Seff Weidl.

Essen

MUSEUM FOLKWANG. 22. 3.—4. 5. 1952: Bildwerke des Mittelalters aus Privatbesitz.

Flensburg

BUCHHANDLUNG AUGUST WESTPHALEN. 5. 2.—5. 3. 1952: Holzschnitte von Gerhard Marcks.

6. 3.—5. 4. 1952: Graphik von Oskar Kokoschka.

Frankfurt/M.

STÄDELSCHES KUNSTINSTITUT. Ab 22. 2. 1952: Das Graphische Werk von Toulouse-Lautrec.

FRANKFURTER KUNSTVEREIN. 9.—30. 3. 1952: Gemälde, Aquarelle und Graphik von Will Sohl (Heidelberg).

KUNSTKABINETT HANNA BEKKER VOM RATH. Ab 5. 3. 1952: Arbeiten von Walter Gramatté.

Hagen

KARL-ERNST-OSTHAUS-MUSEUM. 16. 3. bis 14. 4. 1952: Bunte Bänder aus aller Welt und moderne Holzschnitte.

Hamburg

KUNSTHALLE. Ab 1. 3. 1952: Aquarelle von Turner. KUPFERSTICHKABINETT: Handzeichnungen von Goya.

MUSEUM FÜR KUNST UND GEWERBE. März 1952: Französische Plakatkunst.

MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE UND VORGESCHICHTE. 9.—30. 3. 1952: Hamburger Künstlerverein e. V.

Hamm (Westf.)

STÄDT. GUSTAV-LÜBCKE-MUSEUM. 2.—12. 3. 1952: Holzschnittfolge „Passion" von Wolfgang Fräger.

Hannover

KESTNER-MUSEUM. März bis Mai 1952: Pariser Leben um 1900 (Französische Graphik aus eigenen Beständen).

KESTNER - GESELLSCHAFT. Bis 30. 3. 1952: Arbeiten von Alexander Camaro.

LANDESMUSEUM. 16. 3.—15. 4. 1952: Gemälde, Handzeichnungen und Teppiche von Jean Cocteau. 15. 3.—20. 4. 1952: Aquarelle und Gemälde von Gerhard Keller (Goslar).

Kaiserslautern

PFÄLZISCHE LANDESGEWERBEANSTALT. März 1952: Graphik des Expressionismus bis zur Gegenwart.

Kassel

KUNSTVEREIN. 16. 2.—16. 3. 1952: Malerei und Graphik von Eduard Bargheer (Ischia); Bildwebereien von Woty Werner (Berlin).

Kiel

KUNSTHALLE. 23. 3.—15. 4. 1952: „Künstler auf Reisen".

Köln

KUNSTVEREIN. März 1952: Neue Rheinische Sezession.

Krefeld

KAISER WILHELM MUSEUM. Bis 16. 3. 1952: Barock bis Abstrakt, eine Entwicklungsgeschichte der Malerei. — Im Studio für zeitgenössische Kunst: Bilder und Zeichnungen von Antonius van der Pas (Düsseldorf).

Mannheim

STÄDT. KUNSTHALLE. 8.—30. 3. 1952: Gute Industrieform.

GALERIE RUDOLF PROBST. 9. 2.—1. 3. 1952: Neue Oelbilder von Georg Meistermann.

München

STÄDT. GALERIE. Ab 9. 2. 1952: Die Welt des Puppenspiels.

AMERIKA-Haus (Gebäude Arcisstr. 10): „Subjektive Fotografie".

GALERIE GÜNTHER FRANKE. Ab 12. 2. 1952: Das Graphische Werk von Max Beckmann (Graphik-Sammlung G. F.).

GALERIE GURLITT. März 1952: Rudolf Hoflehner (Wien): Applikationen, Konstruktionen, Aquarelle.

München-Gladbach

STÄDT. MUSEUM. März 1952: Gemälde Alter Meister aus Privatbesitz.

Neuss

CLEMES-SELS-MUSEUM. 10. 2.—16. 3. 1952: Oelbilder, Aquarelle, Hinterglasbilder und Graphik von Heinrich Campendonk.

Osnabrück

10. 2.—9. 3. 1952: Französische zeitgenössische Graphik.

Stuttgart

WÜRTT. STAATSGALERIE (Graph. Sammlung). Bis 31. 3. 1952: Die Tokaido-Landschaften des Hiroshige.

KUNSTVEREIN. Ab 9. 2. 1952: Gemälde und Graphik von Max Ernst.

GALERIE LUTZ & MEYER. 1.—28. 3. 1952: Bilder von Irma Nesch; Skulpturen von Edith Erdle-Wissler.

Wuppertal

STÄDT. MUSEUM ELBERFELD. 12.—30. 3. 1952: Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen von Heinz Battke (Florenz) und Max Pfeiffer-Watenphul (Venedig).

STUDIO FÜR NEUE KUNST. 12.—30. 3. 1952: Aquarelle von Florence Henri (Paris).

Tagung des Arbeitskreises „Maß und Zahl in der Kunst".

Der von Dr. Wilhelm Funk, Fürth/Bay., Kaiserstr. 94, geleitete „Arbeitskreis Maß und Zahl in der Kunst" lädt zu einer Tagung „Ueber das Maß der alten Kunst" ein, die am 23. März 1952 im Pädagogischen Institut, Nürnberg, Muggenhofer Straße 2, stattfindet. Beginn: 9 Uhr. Anmeldungen werden an die Adresse von Dr. Funk erbeten.

REDAKTIONELLE ANMERKUNGEN

Die Redaktion bittet um rechtzeitige Mitteilung von Ausstellungsterminen sowie um die Einsendung von Katalogen und Museumsberichten für die regelmäßig erscheinende Bibliographie. Bei unverlangt eingehenden Rezensionsexemplaren wird keine Gewähr für Rücksendung oder Besprechung übernommen.

Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit genauer Quellenangabe gestattet.

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft

---

Redaktionsausschuß: Prof. Dr. Ernst Gall, München 38, Schloß Nymphenburg; Direktor Dr. Peter Halm, München 2, Staatliche Graphische Sammlung; Prof. Dr. L. H. Heydenreich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München. — Verantwortlicher Redakteur: Dr. Wolfgang Lotz. — Anschrift der Redaktion: Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, Arcisstraße 10. Mitteilungen über neue Ausgrabungen zur mittelalterlichen Baugeschichte werden an Dr. Rudolf Wesenberg, Amt des Niedersächsischen Landeskonservators, Hannover, Rudolf-von-Bennigsenstraße 1, erbeten.

Verlag Hans Carl, Inhaber Dr. Hans Carl, Verleger, Nürnberg. — Erscheinungsweise: monatlich. — Bezugspreis: Vierteljährlich DM 4.50, Preis der Einzelnummer DM 1.50 jeweils zuzüglich Porto oder Zustellgebühr. — Anzeigenpreis: Preise für Seitenteile auf Anfrage; Anzeigenleiter: E. Reges. — Anschrift der Expedition und der Anzeigenleitung: Verlag Hans Carl, Nürnberg 2, Abholfach. Fernruf Nürnberg 2 54 75. Bankkonto: Bayerische Creditbank, Nürnberg. Postscheckkonto: Nürnberg, Nr. 4100 (Verlag Hans Carl). — Druck: W. Tümmels Buchdruckerei, G.m.b.H., Nürnberg